CONFLICTUL DINTRE OPERA ROMANESCĂ ŞI PROIECTUL EI TEORETIC

ŞERBAN AXINTE

Unitatea de perspectivă şi lumea substituirilor originale

Despre concepţia artistică a lui Camil Petrescu şi, mai ales, despre modalitatea de reflectare sau refractare a acesteia de către opera romanescă există o literatură de specialitate foarte bogată. Din acest motiv, ne vom direcţiona analiza, fără alte ramificaţii, asupra poeticii romanului camilpetrescian, referindu-ne la teoria romanului propusă de scriitorul român în celebrul eseu *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, insistând, firesţte, asupra mutaţiilor estetice, prin intermediul cărora, romanul românesc a depăşit paradigma pozitivistă, specifică secolului al XIX-lea, pentru a răspunde unui sincronism structural ce reclama, nu doar lovinesciana adaptare şi prelucrare a modelelor occidentale, ci şi racordarea la marile idei filosofice ale timpului, aflate în corelaţie cu progresul ştiinţific. În cazul de faţă, teoria romanului, *in abstracto*, nu se suprapune decât parţial peste poetica reală a scrisului. Între practician şi teoretician, între opera romanescă şi proiectul ei teoretic a apărut la un moment dat o cezură ce nu poate decât să ne suscite interesul.

Înainte de a-şi afirma poziţia estetică referitoare la roman, Camil Petrescu explică schisma existentă între sensibilitatea artistică a momentului şi epicul neintegrat structurii culturii moderne. Urmărind evoluţia curentelor literare din perspectiva celor filosofice, teoreticianul comentează succesiv consecinţele din planul evoluţiei romaneşti ale raţionalismului, pozitivismului şi materialismului. Marile sisteme raţionaliste au condus către o literatură a cărei dogmă, întemeiată pe ideea de *caracter*, a consacrat tipuri sau arhetipuri umane: „prin îngrămădire de trăsături – termen uimitor de caracteristic pentru acest spirit geometric – prin sporuri de trăsături deci, de acelaşi fel, literatura, ca şi psihologia raţionalistă, construieşte tipul risipitorului, al pasionatului, al intrigantului, al generosului, al devotatului total. Se poate recunoaşte în această psihologie alternată cu « elocinţa » şi « scrisul frumos » nu numai dogma literară a două veacuri, ci chiar o parte constitutivă

ALIL, t. XLIX–L, 2009–2010, Bucureşti, p. 97–105

a literaturii veacului al XIX-lea"[1]. Pozitivismul şi materialismul filosofic au impus doctrina realist-naturalistă, cea care susținea zugrăvirea „fotografică" a realității, „scenele adevărate", „schițele după natură" sau „feliile de viață" caracterizând, cu asupra de măsură, romanul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea: „scriitorul are atât de mult convingerea că, descriind ce vede, redă viața însăşi cum omul de ştiință şi filosoful materialist credeau cu seriozitate că fizica şi chimia vor explica în ultimă analiză toate enigmele lumii, chiar specificitatea gândirii însăşi"[2]. Odată cu istoricizarea respectivelor curente de gândire, romanul trebuia să-şi reconsidere condiția, să devină analog pozițiilor „actuale" din zona filosofiei şi a psihologiei.

Rigorile şi restricțiile romanului rezultat din observația impersonală şi cântărirea farmaceutică a aspectelor ce compun exterioritatea vieții l-au determinat pe Camil Petrescu la o reformulare de substanță, ce a presupus, în primă instanță, regândirea tehnicilor de construcție din perspectiva filosofiei bergsoniene: „apare ca un câştig definitiv pentru filozofie precizarea bergsoniană că rațiunea nu ne dă decât forme aproximative, globale, că un concept nu se poate aplica realității concrete, că numai cunoaşterea implică realități concrete, că numai cunoaşterea intuitivă, nemijlocită ne dă aspectul originar, mobilitatea vie, inefabilul devenirii...*calitatea* şi *intensitatea*"[3]. Pentru că soluția narativă proustiană descinde din filosofia bergsoniană, Camil Petrescu propune o interpretare a operei romancierului francez pentru a releva, în fapt, valențele unei structuri reformatoare. *À la recherche du temps perdu* nu este doar o capodoperă, ci un contrapunct esențial în evoluția speciei romaneşti. Odată cu el şi prin el, istoria romanului reîncepe. Noua lume nu mai e guvernată de nici un Demiurg omniscient şi ubicuu. El a fost găsit necorespunzător şi, ca atare, repudiat. Pentru că nimeni nu mai poate pretinde că ştie cum şi ce gândesc oamenii, nu mai există decât o soluție: „să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu...Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti...Dar aceasta-i realitatea conştiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi eu nu pot ieşi... Orice aş face, eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi"[4]. Marcel Proust revoluționează tehnica romanescă prin intermediul a două inovații substanțiale. Prima, *unitatea de perspectivă*, implică existența unui narator unic, relatarea lui nedepăşind contururile, oricât de sinusoidale şi, deci, imprevizibile, ale ființei proprii. Cel care vrea să integreze în perspectiva sa şi alte puncte de vedere – prin care să spargă monologul aparent – o face fără a ieşi din sine, ci încercând anumite

[1] Camil Petrescu, *Teze şi antiteze*, Bucureşti, Editura 100+1 Gramar, 2002, p. 12.
[2] *Ibidem*, p. 14.
[3] *Ibidem*, p. 16.
[4] *Ibidem*, p. 24.

substituții originale. Nu contaminează o identitate străină, ci produce judecăți în legătură cu aceasta. Exteriorul inaccesibil direct poate fi cunoscut doar pe cale intuitivă. Lumea celorlalți e lumea substituțiilor originale. Nimeni nu pretinde că ştie ce simt şi ce gândesc alții, dar prin intuiție şi analogie se conturează o exterioritate tradusă însă prin datele individuale ale celui implicat în cunoaştere. De aici, *unitatea de perspectivă*, corectă în toate datele ei şi nedeturnabilă. Cea de-a doua inovație este dată de forța ordonatoare a *memoriei involuntare*. Ceea ce la origine ar putea însemna dislocare arhitectonică, prin desființarea parametrilor clasici de construcție şi redare a conținuturilor narative, nu reprezintă altceva decât o reorganizare a structurii arhitecturale pornind de la nişte factori variabili şi diferențiatori. Efectul scontat şi obținut este inducerea senzației de verosimil şi *autenticitate*. În opinia lui Mircea Popa, prin acest al doilea element inovator, cititorului i se propune „o structură romanescă mai labilă, compusă din moduli detaşabili, care se pot aranja şi combina în varii sisteme compoziționale, potrivit dorinței sau capriciului intuitiv al scriitorului sau poate numai în funcție de meandrele memoriei asociative. Fluxul memoriei involuntare poate să lucreze aici după bunul său plac, restrângând sau distorsionând materialul epic potrivit intensității afective dominante"[5].

Camil Petrescu are soluția practică pentru materializarea scriptică a resurselor puse la dispoziție de fluxul memoriei involuntare: „În mod simplu voi lăsa să se desfăşoare fluxul amintirilor. Dar, dacă tocmai când povestesc o întâmplare, îmi aduc aminte pornind de la un cuvânt, de o altă întâmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză şi povestesc toată întâmplarea intercalată. Dar dacă îmi strică fraza? N-are nici o importanță. Dacă îmi lungeşte aliniatul? Nu-i nimic, nici dacă digresiunea durează o pagină, două, 30 ori 50. Asta se întâmplă de altfel chiar de câteva ori cu *À la recherche du temps perdu*. Trebuie să spunem însă din capul locului că o memorie puternică se colorează aşa de intens afectiv, că nu se risipeşte în formale asociații de senzații"[6]. Sensul celor afirmate de teoreticianul român implică, nu atât încredințarea că digresiunile nu sunt parazitare, ci, indică o deplasare radicală a accentului în judecarea acestei chestiuni. Digresiunile, nu numai că nu viciază textul, dar îl recreează fundamental, oferindu-i un potențial expresiv inedit. Contează mai mult actualizarea trecutului prin intermediul amintirilor nedirijate de conştient. Camil Petrescu a evidențiat dependența noii structuri romaneşti, nu de dimensiunea spațială, ce caracterizează romanul clasic, ci de cea temporală, capabilă să influențeze calitatea şi intensitatea fluxului narativ: „Romanul meu va trebui să cuprindă lanțul amintirilor mele involuntare"[7], pentru că ele „fac parte din fluxul duratei"[8].

---

[5] Mircea Popa, *Camil Petrescu şi tehnica romanului*, în „Viața românească", 1994, nr. 9–10.

[6] Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 27.

[7] *Ibidem.*

[8] *Ibidem.*

Proustianism/antiproustianism

Eseul comentat mai sus, *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, reprezintă însă doar o poetică explicită a romanului, o teorie ce nu se abate în mod programatic de la paradigma proustiană. Realitatea estetică şi valoarea scrierilor lui Camil Petrescu ne obligă să considerăm această poetică explicită, doar ca pe o latură a teoriei romanului propusă de prozatorul român interbelic. Deşi textul comentat mai sus a apărut ulterior publicării celor două cărți reprezentative ale sale, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, respectiv, *Patul lui Procust*, se înțelege că intenția romancierului nu era aceea de a anunța intrarea într-o nouă etapă a creației sale, una categoric proustiană, ci îşi argumenta *post factum* opțiunea estetică. Deci, Camil Petrescu s-a crezut proustian. O vreme, critica literară a judecat opera acestui romancier prin grila pusă la dispoziție chiar de autor. Firește, a greşit. De fapt, au comis inexactități toți acei critici care au absolutizat o extremă. Au produs judecăți eronate atât cei ce au aprofundat şi augmentat grila proustianismului, cât şi cei ce au afirmat şi demonstrat contrariul absolut al acesteia. Liviu Petrescu este ferm convins că romanele lui Camil Petrescu se supun, în linii mari, aceloraşi legi de construcție şi de concepție ca şi acelea definitorii pentru *À la recherche du temps perdu*[9]. Mai mult, consideră problema orientării artistice a prozatorului român ca definitiv rezolvată, datorită mărturisirilor exprese ale acestuia. La polul opus, Alexandru George susține caracterul eminamente antiproustian al operei scriitorului român: „Camil Petrescu a debutat ca poet, apoi s-a afirmat ca dramaturg. Acest din urmă aspect al activității sale literare ni se pare caracteristic, esențial. Înainte de a scrie primul roman, el scrisese cinci piese de teatru, de valoare inegală, desigur, dar care denotă o vocație certă, ce nu poate fi ascunsă de plurivalența operei sale. Căci toată literatura lui Camil Petrescu este cea a unui dramaturg dublat de un poet, acest din urmă aspect apărând mai rar, dar totdeauna când este necesar. Şi nu credem că există vreo structură mai antiproustiană decât cea dramatică. Tehnica dramatică nu e aceea a simplificării şi convenției prin excelență, a « faptului », a condensării şi a obiectivării acțiunii? O încordare esențialmente dramatică, absolut necunoscută stilului proustian, stăruie în toate romanele lui Camil Petrescu"[10]. În realitate, poetica romanului camilpetrescian are mai mulți genitori, iar ceea ce a rezultat din această contaminare multiplă nu poate fi redus sau raportat la un model pur.

Influența gidiană

Un fapt este sigur. Niciodată un scriitor nu trebuie crezut pe cuvânt. Mai ales atunci când el se erijează (chiar dacă cu rezultate notabile) în teoretician literar.

[9] Liviu Petrescu, *Realitate şi romanesc*, Bucureşti, Editura tineretului, 1969, p. 152.

[10] Alexandru George, *Semne şi repere*, Bucureşti, Editura Cartea românească, 1971, p. 101–102.

Probabil din orgoliul de a nu fi asociat de critici cu scriitorul francez în care mai mulţi reprezentanţi ai generaţiei '27 au găsit un model, Camil Petrescu tăgăduieşte orice influenţă pe care ar fi putut-o avea André Gide asupra sa. Iată ce se afirmă într-o notă din subsolul articolului său despre Marcel Proust: „Se va deosebi sensul acestei experienţe autentice de cel apocrif, de experienţa echivocă, trăită literar de o parte din tineretul care urmează exemplul lui A. Gide"[11]. În ciuda tentativei de camuflare, influenţa gidiană este evidentă. Ea se simte inclusiv la nivelul gesticii ce acompaniază proclamarea înnoirii cu orice preţ a structurii romaneşti. Dislocarea tehnicii unilaterale a povestirii şi înlocuirea acesteia printr-o acţiune multidirecţională este un procedeu marca André Gide[12]. Trebuie precizat că *influenţa* nu înseamnă neapărat preluarea *ad literam* a unor procedee de literaturizare, ci consistă în sublimarea unor elemente de poetică ce pot orienta noul discurs spre anumite forme originale, deci, independente de modelul iniţial.

Componenta gidiană a operei romaneşti a lui Camil Petrescu a fost relevată satisfăcător de Mircea Popa într-un studiu dedicat înrâuririi exercitate de scriitorul francez asupra literaturii române. Criticul vede în *Patul lui Procust* un exemplu magistral de incidenţă a influenţei gidiene cu cea proustiană, perspectiva unică a autorului şi capacitatea de analiză şi rememorare fiind elemente de natură proustiană, în timp ce structura compoziţională descinde din practica romanescă a lui André Gide. Aşadar, în expresia criticului, „un spectacol proustian pe o partitură gidiană"[13]. Fuziunea elementelor proprii celor două poetici distincte fondează o structură romanescă originală. Mircea Popa observă că romanul îşi bazează compoziţia pluriformă pe organizarea în paralel a unor discursuri multiple, printre care, jurnalul Doamnei T., relatările lui Fred Vasilescu, corespondenţa şi articolele lui Ladima, comentariile Emiliei şi, mai ales, discursul reconstitutiv al notelor de subsol. Toate acestea sunt dispuse, fie succesiv, pe orizontală, fie paralel, în subsol, pe verticală. Metoda impune o perspectivă multiplă ce consolidează o construcţie „poligonală", delimitată de anumiţi timpi epici, fiecare având o ritmică proprie: „Impresia de jurnal de creaţie este dată de prezenţa unui autor, care organizează şi dispune de mersul acţiunii în funcţie de perspectiva lui şi o limpezeşte într-un *Epilog* ambiguu. El este acela care propune şi experimentele, indicând şi regizând din subsidiar formulele povestirii"[14]. În discursul din „subteran" apare următoarea precizare: „Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în

[11] Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 24.

[12] R.M. Albérès, *Istoria romanului modern*, trad. L. Dimov, Bucureşti, Editura Univers, 1968, p. 175.

[13] Mircea Popa, *André Gide şi literatura română*, în *Probleme de literatură comparată şi sociologie literară*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1970, p. 316.

[14] *Ibidem.*

viață, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie"[15]. Celebrul fragment interpretat de regulă ca o mărturie pentru tentaţia autenticităţii descinde direct din *Falsificatorii de bani*: „Auzi, să faci concurenţă stării civile! De parcă n-ar exista destui maimuţoi şi neisprăviţi pe lumea asta. Ce am eu de-a face cu starea civilă? Starea sunt eu, artistul! Civilă sau nu, opera mea are pretenţia să nu concureze cu nimic. [...]. Romanul meu nu are subiect. Da, ştiu, pare stupid ce spun. Să zicem însă, dacă vă convine mai mult, că nu va avea *un* subiect... „O felie de viaţă", spunea şcoala naturalistă. Dar această şcoală avea marele cusur de a tăia felia totdeauna în acelaşi sens; în sensul timpului, în lungime. De ce nu în lăţime? Sau în adâncime? În ce mă priveşte, aş vrea să nu tai deloc. Vă rog să mă înţelegeţi: aş vrea să fac astfel încât în acest roman să intre totul. Nici o tăietură de foarfece pentru a-i întrerupe substanţa, aici mai degrabă, decât dincolo. De mai bine de un an de când lucrez la roman, introduc în el tot ce mi se întâmplă, şi *nu vreau să las pe dinafară nimic din ce văd, din ce simt, din ce mă învaţă viaţa mea şi a altora* (s.n.)"[16]. Aceeaşi convingere apare la Mircea Eliade transpusă astfel: „Pentru că am rămas singur acasă, m-am hotărât să încep chiar azi *Romanul adolescentului miop*. Voi lucra în fiecare după-amiază. Nu am nevoie de inspiraţie; trebuie să scriu, doar, viaţa mea, iar viaţa mi-o cunosc"[17].

Această soluţie teoretică a frusteţei actului narativ rămâne, parţial ca şi la Gide, doar la nivel declarativ. În realitate, nu se poate vorbi despre anticalofilie la Camil Petrescu, în ciuda eforturilor acestuia de a împinge formula sa în afara normelor consacrate, caracterizate prin „scrisul frumos". Irina Petraş aduce, în acest sens, dovezi de necontestat: „nimic mai fals decât pretinsa anticalofilie a lui Camil Petrescu. [...]. Artistul este om de excepţională trăire interioară, de intensă capacitate meditativă, de luciditate aspră, intransigentă. Iar eroilor, autorul le-a împrumutat toate calităţile, pe care el se credea indiscutabil stăpân. Măsurile de precauţie pe care şi le ia Fred Vasilescu, de pildă, sunt simple cochetării necesare aerului de autenticitate: « Ştii că a început să-mi placă să scriu ?... Voi fi păcătuind cumva împotriva gramaticii, probabil că folosesc mereu unele cuvinte ». Expresia e un bun deja câştigat. [...]. Cuvântul e un material de modelat, niciodată scăpat din vedere. Nimic la voia întâmplării"[18].

Înrâurirea stendhaliană

Până în acest punct am făcut referire la cele două componente evidente ale artei romaneşti camilpetresciene. În afară de influenţa proustiană, autoproclamată,

[15] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, p. 9.
[16] André Gide, *Falsificatorii de bani*, Bucureşti, Editura Rao, 1996, p. 168–169.
[17] Mircea Eliade, *Romanul adolescentului miop*, Bucureşti, „Jurnalul naţional", 2009, p. 37.
[18] Irina Petraş, *Proza lui Camil Petrescu*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 171–172.

şi cea gidiană, tăgăduită, dar pregnantă, a mai fost remarcată şi existența unui substrat provenit din interiorul experienței romaneşti anterioare. Este vorba despre înrâurirea stendhaliană ce administrează narațiunii o doză de *pragmatism epic*. Prin aceasta se poate înțelege o coagulare a efectelor diferitelor tehnici narative utilizate pentru o mai bună rezoluție a textului în sine. Textul, dislocat şi multiplicat în toate direcțiile, avea nevoie de o organizare internă pentru a se susține mai bine estetic.

Alexandru Paleologu crede că *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* e un perfect roman stendhalian. Afirmația e susținută printr-o analiză destul de pertinentă ce porneşte de la prima variantă de titlu a operei amintite, *Proces-verbal de dragoste şi război*: „proiectul acesta de titlu, încă nematur, exprimă stângaci şi cam prea peste măsură, cam strâmt, adică, şi deci sărăcind-o, estetica anticalofilă şi declarat stendhaliană a autorului. [...]. Nimic mai neproustian decât atitudinea şi stilul de proces-verbal pe care o proclamă titlul inițial al *Ultimei nopți*...şi le preconizează autorul şi în *Patul lui Procust*; în schimb, nimic mai stendhalian"[19]. Alexandru Paleologu observă că opiniile lui Ştefan Gheorghidiu despre iubire şi moarte, formulate după incidentul de la popotă de la începutul romanului, compun o teorie a pasiunii de cel mai pur spirit stendhalian: „O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie... Trebuie timp şi complicitate pentru formarea ei... Orice iubire mare e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă... Când e cu adevărat vorba de iubire mare, dacă unul dintre amanți încearcă imposibilul, rezultatul e acelaşi. Celălalt, bărbat sau femeie, se sinucide, dar întâi ucide. De altminteri aşa e şi frumos. Trebuie să se ştie că iubirea are riscurile ei. Căci acei care se iubesc au dreptul de viață şi de moarte unul asupra celuilalt"[20]. Elemente de aceeaşi origine sunt destul de numeroase în romanele lui Camil Petrescu. Credem însă că ele au doar un rol de orientare, ele nefuncționând exact ca în cazul lui Stendhal. *Lipsa proiectului dinainte stabilit* ține de strategia autorului de a dejuca anumite aşteptări ale cititorilor, obişnuiți să se supună unor reguli ale receptării, pe care prozatorul le consideră perimate. Tehnica improvizației nu conduce spre consecințele ei ultime. Succesiunea asindetică a frazelor nu este dominantă în narațiune, ea devine funcțională uneori din necesități stilistice, mai ales în partea a doua a primului roman. O altă particularitate stendhaliană la origine ar fi juxtapunerea celor două segmente aparent distincte, ce formează împreună corpul romanului *Ultima noapte*... Am spus aparent distincte pentru că unii critici, printre care G. Călinescu, le-au resimțit pe acestea ca fiind incompatibile între ele: „O bună parte a volumului întâi cuprinde romanul propriu-zis (după concepția noastră clasică), şi anume istoria geloziei lui Ştefan

[19] Alexandru Paleologu, *Spiritul şi litera. Încercări de pseudocritică*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2007, p. 166, 170.

[20] Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război. Patul lui Procust*, Bucureşti, Editura Eminescu, p. 16.

Gheorghidiu. Volumul al doilea e însă un jurnal de campanie care ar fi putut să lipsească, fără a ştirbi nimic din substanţa romanului"[21]. Istoricul literar nu are, evident, dreptate. Dezinteresul pentru formă al romancierului e doar aparent şi, într-o oarecare măsură, calculat. În spatele acestuia se poate lesne ghici voinţa de corelare a structurii interne cu cea externă a operei literare. Alexandru Paleologu s-a exprimat şi în legătură cu aşa-zisul neajuns semnalat de G. Călinescu: „Aceste două părţi ale romanului nu sunt *membra disjecta* şi nu sunt juxtapuse arbitrar. Ele constituie cele două versante ale unei experienţe de viaţă umană, a căror linie de demarcaţie e acea ultimă şi primă noapte. Simetria celor două părţi e desăvârşită, iar a doua o rezolvă pe cea dintâi din perspectiva unui absolut pe care îl dă o încercare-limită, proximitatea morţii şi tragedia colectivă. Tot ce e destrămare, minciună, înstrăinare, pierdere în convenţional şi vanitate, toată inautenticitatea societăţii din prima parte, toată vorbăria şi apetiturile deşarte îşi vădesc inanitatea în confruntarea cu trăirea autentică şi profundă din partea a doua, cu meditaţia asupra temelor fundamentale ale vieţii şi morţii"[22]. Cum lipsa conjuncţiilor din comunicarea asindetică nu falsifică mesajul, ci-i dau doar o altă turnură stilistică, tot la fel, alăturarea celor două componente narative nu conduc spre un minus de semnificaţie, dimpotrivă, amplifică tensiunile şi îmbogăţesc semantic scrierea în ansamblu.

Pornirea de a comunica cititorului un discurs paralel cu cel al naraţiunii propriu-zise poate fi considerată o tehnică de sorginte stendhaliană, deşi scriitorul francez a moştenit-o, la rândul său, din practica literară anterioară. La noi, poetica notelor de subsol şi a secvenţelor discursive intercalate se confundă cu cea a lui Camil Petrescu.

Eşecul teoriei, izbânda romanului

Am afirmat deja că poetica romanului camilpetrescian are mai mulţi genitori şi că rezultatul acestei contaminări multiple nu poate fi redus sau raportat la un model pur. Am încercat, de asemenea, o explorare a zonelor în care opera romanescă a prozatorului interferează secvenţial cu modelele sale din punct de vedere teoretic şi practic. Dacă ar fi să judecăm strict teoria romanului expusă de Camil Petrescu în eseul *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, am observa tendinţa de absolutizare a unor tehnici narative proustine pe care nici măcar scriitorul francez nu le-a urmat întocmai. Camil Petrescu este un teoretician care şi-a extins demonstraţia mult dincolo de limitele operei-etalon şi, mai ales, mult dincolo de limitele propriei opere. Autorul *Ultimei nopţi* nu este proustian nici în sensul conferit de el proustianismului, nici în sensul livrat de opera ca atare. Îşi

[21] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în present*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1988, p. 743.

[22] Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 169.

însuşeşte însă anumite practici pe care le utilizează parcimonios în funcţie de cerinţele dezvoltării epice şi de amplitudinea tensiunilor narative pe care vrea să le inculce. Interferenţa cu modelul gidian şi cu cel stendhalian împlineşte o formulă echilibrată, plurisemantică şi integratoare. De altfel, Lăcrămioara Petrescu vede în personajul camilpetrescian posibilitatea operei de a reflecta procesul de creaţie[23]. Teoria romanului luată în sine e coerentă, la fel de coerentă ca si poetica ce decurge din practica scrisului. Dar cele două „coerenţe" comunică între ele puţin. Dacă ar fi să apreciem performanţele esteticianului prin grila operei, am putea spune că acesta a eşuat în teorie. Dar eşecul lui Camil Petrescu reprezintă, de fapt, reuşita romanului românesc, aflat pentru prima oară într-o situaţie ceva mai confortabilă, prin raportare la statutul anacronic îndelungat. Opera sa conţine în sine elementele prin care romanul, ca specie, a izbutit să se reinventeze la începutul secolului XX, fără însă ca semnele vitale romaneşti perene să fi fost repudiate cu adevărat.

CONFLICT BETWEEN NOVELISTIC CREATION AND HIS THEORY PROJECT

ABSTRACT

As a theorist of prose, Camil Petrescu goes far beyond the scope of the Proustian novel, and also beyond the scope of his own work. He strays from the meaning that he gives to "Proustianism", and also from the widely accepted content of this concept. He simply appropriates some of Proust's practices, stingily, according to the narrative developments and the tension of the events he intents to convey. The interference of the Gidian and of the Stendhalian models in Camil Petrescu's novels outlines a balanced, inclusive and polysemantic formula. In itself, Petrescu's theory of the novel is as coherent as the poetics deriving from his writing practice. But these two do not have very much in common. If we were to consider the performance of the aesthetician as reflected in his own writing, we could say that he failed. But Camil Petrescu's failure is actually the triumph of the Romanian novel, that was reaching one of its finest hours, after having suffered from a long-standing backwardness.

Institutul de Filologie Română
„A. Philippide"
Iaşi, str. Codrescu, nr. 2

[23] Lăcrămioara Petrescu, *Poetica personajului la Camil Petrescu*, Iaşi, Editura Junimea, 2000, p. 180.